

Die beleidigte Landschaft

Peter Handkes ‚merk-würdige‘ Räume und die Revokation

Eine beleidigte Landschaft offenbart sich aus der Vogelperspektive als eine zubetonierte. Auch vom Boden aus gesehen, ist es ein gestaltloses Stadt-Land-Ding ohne Horizontlinie. Die Spuren der Historie wurden vergessen gemacht, die Ränder der Stadt fransen aus. Ausfallstraßen ermöglichen die Flucht, aber das umgrenzende Land entzieht sich, indem es zunehmend von der Stadt absorbiert wird. Peter Handke widmet sich, wie seine filmischen Zeitgenossen, diesem zerfasernenden, dezentrierten Amalgam. Er macht den Weg durch das unschöne Gelände zum Movens für ein neues Verständnis von Gemeinschaft. „Die Hochhäuser und der Kinderspielplatz: man kann darüber nichts mehr denken, auch nichts ‚Kritisches‘“, notiert er in *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975 – März 1977).¹ Sein Werk straft diese Aussage Lügen. Man kann sehr wohl kritisch über das unpassende Nebeneinander denken. Angesichts des Städtebaus der Nachkriegszeit tut er dies auch, und zwar obsessiv in Wort und Film. Just der beleidigte Raum wird zum Auslöser eines unheroischen Erfahrungsmodus, der auf Repetition beruht; die Wiederholung des beleidigten Raumes ermöglicht durch das Nachzeichnen seiner sich auflösenden Konturen und die Hingabe an sein Zentrifugales eine Sichtweise, die sich dem Rigidem und Starren verweigert. Zwei Momentaufnahmen aus *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) und *3 amerikanische LPs* (1969) sollen der Erschließung des Themenkomplexes Landschaft-Nachkrieg-Iterabilität dienen. Dieser Aufsatz nähert sich seinem Anliegen somit vom Rand her. Handkes Werk evoziert den Rand als Trauerrand, um ihn in ein Verhältnis zum immer schon verlorenen Ganzen zu stellen.

1. Begriffsbildung

Was bedeutet es, von einer beleidigten Landschaft zu sprechen? Regisseur Werner Herzog verwendet den Begriff in dem Essay-Film *Tokyo-Ga* (1985) von Wim Wenders. Alle

1 Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt: Ein Journal* (November 1975 – März 1977). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 176. An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich für die vielen Anregungen, die ich an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Szeged, an den Universitäten Harvard und Yale bei der Präsentation von Vorfassungen im Jahre 2017-18 erhalten habe, sowie bei Daniela Strigl und Karin Schiefer für die aufmerksame Lektüre.

Konnotationen, die das Wort „beleidigen“ beinhaltet, schwingen mit – von Beschimpfung und Schock bis hin zu Entschuldigung (leid tun) und Erschöpfung (etwas leid sein). Beleidigt werden können eigentlich nur Menschen. Der ungewöhnliche deutsche Ausdruck „die beleidigte Landschaft“ lässt auch an eine gebräuchliche Redewendung denken. Wenn wir ausdrücken wollen, dass etwas ästhetisch unangenehm ist, sagen wir, „es beleidigt das Auge.“ Für einen Filmemacher wie Herzog und eine ganze Generation von Künstlern nach dem Zweiten Weltkrieg ist es die Frage, wie man in einer Umgebung, die nach dem Krieg rasch und lieblos (also das Auge beleidigend) rekonstruiert wurde, agieren kann und soll. Im Interview verschiebt Herzog den österreichisch-deutschen Diskurs der 1960er und 1970er Jahre bezüglich des urbanen Wiederaufbaus auf Japan. Das Problem ist die Landschaft, die der Krieg verwundet hat, die die Vergangenheit begräbt und (auch daher) nicht als ästhetisch ansprechend empfunden werden kann.

In dem kurzen Segment von *Tokyo-Ga* bezieht sich Herzog auf das Zusammenspiel von städtischer Bautätigkeit und den zugrunde liegenden geographischen Formationen. Von der Höhe des Tokyo Tower schaut Herzog verächtlich auf die Stadt herab; man könne keine „reinen“ oder „durchsichtigen“ Bilder in ihren ausladenden, alles usurpierenden Betondimensionen finden (vgl. Abb. 1). Die Suche nach filmischen Bildern wird mit der Ausgrabung eines Archäologen verglichen. Mit dem „Spaten“ in der Hand könne der Filmemacher jedoch kaum „pure“ Bilder in dem Gelände freilegen. Das Problem ist hier die Stadt ohne Ende. Ihre Gestaltlosigkeit kann die gegenwärtige menschliche Erfahrung nicht erden. Die Gleichförmigkeit der Bauten und die Wiederholung einer verwässerten modernen Sprache, die als architektonische Banalität und daher als Beleidigung empfunden wird, so impliziert Herzog, führt zu einer semantischen Entleerung. Gleichgültigkeit und Mangel an Differenzierung beeinträchtigen die Landschaft, die in Herzogs anthropomorphisierender (und undifferenzierter) Begriffsbildung zu Schaden kommt – die Landschaft hat etwas erlitten, sie tut ihm leid und er ist ihrer leid. Der Blick von oben ruft im Schauenden eine Art emotionale Betrübnis hervor; er scheint der Tristesse von funktioneller Gleichheit müde. In einer totalisierenden Geste werden Stadt und Landschaft gleichgesetzt und als des künstlerischen Interesses unwürdig bezeichnet.²

In Wenders' Interview jedoch schwenkt die Kamera zur Seite und konzentriert sich auf die Touristen, die gebannt die Stadt betrachten. Als Filmemacher *in spe* holen sie sie durch Teleobjektive/Fernrohre nahe an sich heran, während Herzog pathetisch übers Filmemachen doziert. Die mobile Kamera schwenkt sofort zur Seite und dann nach unten auf die Stadt, um Leid, Schmähung und Beleidigung zu widerlegen. Sie entsagt der visuellen Beherrschung, die in Herzogs panoptischer Perspektive auf dem Rund des

2 Siehe hierzu Wenders, Wim: *Tokyo-Ga*. Criterion 1985, bes. Min. 54:01-56:55.



Abb. 1. Screenshot aus *Tokyo-Ga*, Reg. Wim Wenders (1985)

Turmes mitschwingt. Sie dreht sich zur Seite und schweift nach unten ab, das Kreismotiv des Filmes aufgreifend und variierend.

Die Einstellung gegenüber dem von Herzog als beleidigend empfundenen „Zugebaute[n]“ wird zum Indikator für verschiedene Versuche, westliche Demokratie nach 1945 mittels eines städtebaulichen Diskurses zu konzeptualisieren. Der Fluchtpunkt von Herzogs Argument und die Prämisse für Peter Handkes Werk ist also die indifferente Nachkriegsstadt, die ein demokratisches Gemeinwesen in Friedenszeiten zusammenhalten kann bzw. soll (bemerkenswert ist, dass nach Herzog der Filmemacher sich auf Kriegsschauplätze wagen muss, um „adäquate“ Bilder zu finden; in dieser Friedenslandschaft sei „kaum“ etwas möglich). Das Problem ist somit die formlose Stadt mit ihren zerlaufenden Rändern. Der Mangel an visueller Besonderheit, die Formlosigkeit dessen, was Form haben und damit die Bevölkerung formen sollte, wird in Handkes Œuvre zur Bedingung für die Möglichkeit einer neuen Beziehung zu Stadtleben, Sichtbarkeit und damit einer demokratischen Gemeinschaft. Handkes Arbeiten basieren auf der Neubewertung der scheinbar zerfließenden Linien an den Stadträndern, welche anderen – um die Worte des Erzählers in dem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) zu gebrauchen – wie „Abschub- oder Vortodeszonen“ erscheinen, Orte, an denen eine „konturlose Helligkeit“ oder „mulmige Stille“ herrscht.³ Sein Hauptaugenmerk richtet sich auf die Peripherien von Städten wie Salzburg in seinem Roman *Der Chinese des Schmerzes* (1983), Grenzzonen wie Jesenice in Slowenien in seinem Magnum Opus *Die Wiederholung* (1986) oder unscheinbare Kreuzungen in Filmen wie *Die Abwesenheit* (1992). Sein Fernsehfilm *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971) weist gleich zu Anfang mit einem sich öffnenden Theatervorhang auf die Wichtigkeit

3 Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 216.

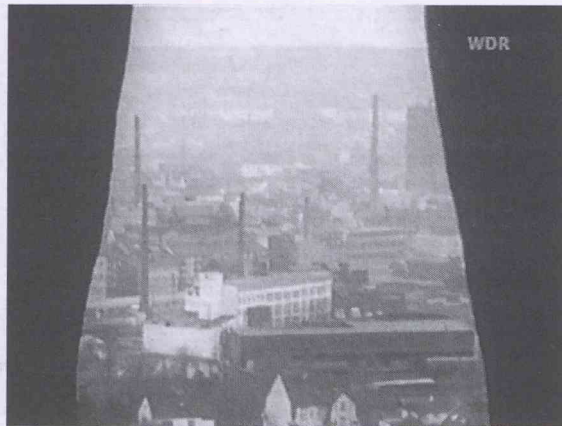


Abb. 2. Screenshot aus *Chronik der laufenden Ereignisse*, Reg. Peter Handke (1971)

der Landschaft hin (vgl. Abb. 2). In der achten Minute sehen wir eine Luftaufnahme einer Nachkriegslandschaft ähnlich derjenigen, auf die Wenders und Herzog vom Tokyo Tower aus fokussieren.⁴ Handkes Drehbuch für den Film *Falsche Bewegung* (1975) führt dementsprechend vom malerischen Städtchen Heide in Schleswig-Holstein zu den Hochhäusern von Schwalbach am Taunus in Hessen, wo der junge Protagonist in einer Goethe'schen Suche nach einer Verortung strebt (und dabei scheitert).⁵

Handke will nicht die Undifferenziertheit und visuelle Monotonie der Randbezirke hervorheben, sondern die Aufmerksamkeit auf deren charakteristische Wiederholbarkeit lenken. Die Tatsache, dass sie sich wiederholen, macht eben die Flucht in eine imaginierte Transzendenz möglich. Genau der iterative Charakter der dezentralisierten, zugebauten Stadt, deren auslaufende Ränder konstitutiver Teil sind, ist die Bedingung für die Möglichkeit eines neuen Erfahrungsmodells.⁶

- 4 Handke, Peter: *Chronik der laufenden Ereignisse*. Erstausstrahlung 10. Mai 1971 in der WDR-Reihe „Fernsehspiel am Montag“.
- 5 Siehe hierzu die lakonischen Regieanweisungen, die das Interesse auf die „beleidigte Landschaft“ in ihrer Ganzheit lenken und die Wenders in Totalen umsetzt: „Totale. Schwalbach am Taunus. Nacht. / Das Auto, das in einer menschenleeren Straße zwischen den Hochhäusern hält [...] Lange Totale der Schlafstadt Schwalbach am frühen Morgen. / Das Hochhaus“. Handke, Peter: *Falsche Bewegung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 63-66.
- 6 Das Thema der Wiederholung als strukturierendes Element bei Handke ist – wiederholt – aufgegriffen worden, am ausführlichsten bei Klaus Bonn: *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. Siehe hierzu auch die Aufsätze in Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl: *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, insbesondere Michler, Werner: *Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke*, S. 117-134, und Vogel, Juliane: *„Wirkung in der Ferne“*. Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und Goethes *Wanderjahre*, S. 167-180.

2. Die Diagnose

Die Ununterscheidbarkeit und Iterabilität von Orten wird Anfang der 1960er zum vorherrschenden städtebaulichen Diskurs; in ihm drückt sich das Unbehagen an der Nachkriegskultur aus. 1965 veröffentlichte Alexander Mitscherlich seinen Bestseller *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, in welchem er den schäbigen, zusammengestückelten Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg angreift. Für Mitscherlich ist der Verfall der Stadt wie auch des umliegenden Landes im Zuge von Ballung, Zersiedelung und Profitgier ein Beweis für die Krise eines widerstandsfähigen, unabhängigen Denkens und bürgerlicher Autonomie. Die Zerfahrenheit der neuen Städte und ihre Rasterung nach US-amerikanischem Vorbild deuteten auf die „Störung der inneren Gruppenorientierung“ hin.⁷ Die Apathie und das Desinteresse der Öffentlichkeit stehe in einem direkten Verhältnis zur Homogenität, die sich im räumlichen Nebeneinander und Aufeinander ausdrückt: „Die Wohnbaugesellschaften [...] addieren und vernichten dabei die Möglichkeit einer Integration des Aneinandergeklebten, Aufeinandergestockten“.⁸ Mit „leblose[r] Brutalität“ durchschneiden Hauptverkehrsstraßen und Zufahrten die städtische Landschaft, das Geradlinige verspricht die „Homogenisierung der Wohneinheiten wie de[s] Gesellschaftspartikels ‚Mensch‘.“⁹ Der Egoismus in der gegenwärtigen urbanen Szenerie ist verbunden mit dem expansionistischen Egoismus des späten 19. Jahrhunderts, ein Zeichen nicht verarbeiteter kapitalistischer-kolonialistischer Träume (und Traumata). Die widersinnige Gestalt der Stadt ist gerade ihr Mangel an jeglicher Gestalt – und Gestaltungsfähigkeit.¹⁰ Städte zeigen ein Demokratiedefizit in der Bevölkerung auf und eine Unfähigkeit, sich gegen die lähmende Wohlhabenheit des Wirtschaftswunders zu wehren.

Für den Psychoanalytiker sind Städte und Demokratie seit den ersten Siedlungen zueinander gehörig. Für Mitscherlich sind die konturlosen Ballungsräume Nachkriegseuropas unlesbar für den kritisch Denkenden, nicht interpretierbar für Kenner des Städtebaus seit der Antike. Die bauliche Monotonie, die horizontalen Auflösungen und verschobenen Ausblicke auf die umliegende Landschaft sind alle höchst problematisch. Architektur samt Stadtplanung wird in Mitscherlichs Darstellung zu einem transparenten Medium und einem Fenster in ein paralysiertes kollektives Bewusstsein. „Sicht und Zukunft“, so Mitscherlich weiter, scheinen aus dieser Perspektive gleichermaßen „verbaut“.¹¹ Von diesem Argument ist es nur ein kleiner Sprung zu demjenigen, das

7 Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 18, S. 33-34.

8 Ebd., S. 29.

9 Ebd., S. 34.

10 Ebd., S. 32.

11 Ebd., S. 11.

der Psychoanalytiker mit seiner Frau Margarete im Buch *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (1967) ins Treffen führt: Auch das kontemporäre Stadtgebilde kann als ängstlicher Rückzug vom soziopolitischen Erbe des Nationalsozialismus gelesen werden.¹²

Mitscherlichs Stadtdiagnose ist selbst symptomatisch, Symptom einer nach dem Krieg stärker werdenden Reflexion über die Bedingungen für städtisches Leben und seine Funktion als Bollwerk gegen Top-Down-Übergriffe seitens der Regierenden. Seine *Anstiftung zum Unfrieden* überschneidet sich mit Jane Jacobs bahnbrechendem Werk *Death and Life of Great American Cities* (1961), das 1963 in deutscher Übersetzung als vierter Band in der Serie „Bauwelt Fundamente“ im Ullstein Verlag erscheint.¹³ 1964 veröffentlicht Wolf Jobst Siedler zusammen mit Elisabeth Niggemeyer und Gina Angreß das auflagenstarke Buch *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum*, eine Sammlung von Siedlers Aufsätzen aus den späten 1950er Jahren für den Berliner *Tagesspiegel*.¹⁴ Siedler wehrt sich – wie Mitscherlich und Jacobs – gegen die Auslöschung des Urbanen im Namen progressiver Stadtplanung. Seine gewitzte Prosa nähert sich mit „reaktionäre[m] Frohmüt“ und „ironischer Melancholie“ dem Verschwinden von früheren Bauelementen.¹⁵ Die polemische Wirkung entfalten die Beiträge durch die reiche Bebilderung mit Schwarz-Weiß-Fotos, indem sie Bauten und Straßen aus der Gründerzeit neben Westberliner Fertigbauhäusern und Durchzugsstraßen aus der Periode nach 1945 montieren. In der Gegenüberstellung des Chamissoplatzes und Britz Süd zum Beispiel werden Stuck und Verzierungen mit ungeschmückten Fassaden eines geförderten Wohnprojekts aus den 1950er Jahren verglichen. Spielende Kinder auf dem Bürgersteig in Charlottenburg, gesehen aus Passantenhöhe, werden mit einem Blick aus der Vogelperspektive auf einen leeren Kinderspielplatz der Nachkriegszeit im selben Kiez kontrastiert.¹⁶ Ganzseitige Fotoarrangements machen die Trostlosigkeit von gradlinigen Bauten ohne Fassadenschmuck augenfällig. Die vergleichende Gegenüberstellung mit Schlagworten wie „Stadterneuerung/ Auslichtung/ Entkernung/ Sanierung/ Durchgrünung/ Entballung“ entkräftet durch visuelle Beweisführung das ‚moderne‘ Vokabular von Stadtplanern, Baubehörden und Architekten und überführt sie implizit der Unmenschlichkeit.¹⁷

12 Mitscherlich, Alexander und Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper 1967.

13 Jacobs, Jane: *Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage 1961; *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*. Übersetzt von Gerd Albers. Berlin: Ullstein 1963.

14 Siedler, Wolf Jobst / Niggemeyer, Elisabeth / Angreß, Gina: *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum*. Berlin / München / Wien: Herbig 1964.

15 Ebd., S. 7.

16 Ebd., S. 182-83; S. 21-24.

17 Vgl. S. 26-27, S. 68-69, S. 154-55.

Die Flucht aus der charakteristischen Stadt, so Siedler, ist der Höhepunkt einer Bewegung, die mit der völkischen Verunglimpfung des Urbanen und den neuen Verkehrsmitteln im 19. Jahrhundert begann.¹⁸ Die Stadt leide heute an einer Aversion gegen sich selbst:

Was am Heutigen auffällt, ist der Überdruß der Stadt an sich selber. Sie will Land sein selbst auf bebautem Gelände: Also durchgrünt sie sich. Sie zweifelt am Recht auf Masse und Schwere: Daher entballt sie sich. Sie mißtraut der Verführung des stockenden Verharrens: Darum entlastet sie sich. Sie will vergessen machen, daß sie Stadt ist. Längst hat sie aufgehört, es zu sein.¹⁹

Siedler verbindet den Mangel an *metropolitischen* Mentalität (wenn ich dieses Adjektiv ins Leben rufen darf) direkt mit einer Krise der Staatsführung. Sub- und Exurbanität beginnen in der bewegten Weimarer Republik (z.B. „Rathenau kauft sich Schloß Freienwalde“). Er siedelt Bismarck und die „Imperien Europas“ im Großstädtischen an, um zu behaupten, dass nun im Kalten Krieg die Geschehnisse von Vororten und ländlichen Datschas aus gelenkt werden, anstatt aus dem Herzen von Städten wie Moskau oder Washington.²⁰ Die Beleidigung der Nachkriegslandschaft macht seiner Ansicht nach die zentrifugale Kraft verständlich, wenn auch nicht weniger beklagenswert. Die politischen Probleme nach 1945 wiegen in diesem Konzept schwerer als die des 19. Jahrhunderts. Wie dem auch sei: Unwirtlichkeit, Absterben, Abgesang – eine Verfallsgeschichte der Stadt wird wiederholt mit einem Demokratiedefizit nach 1945 kurzgeschlossen.

3. Handkes Trauerränder

Wenn sich Handke mit Peripherien, der urbanen Öde und unscheinbaren Fassaden befasst, so ist dies seine Replik auf die Lobpreisung des Zentralen, Urbanen und Historischen. Er antwortet auf die Verdrängung von Hitlers Hauptstadt Germania sowie die Verschiebung vom bayrischen Obersalzberg auf das ex-urbane Moskau und die Vororte von Washington. Handke spürt die dezentralisierte Stadt auf und verwandelt sie in einen Ort der Transformation. Die Aufarbeitung der Vergangenheit soll hier nicht in einem zweifelhaften Abschluss münden, sondern eine wiederholte Auseinandersetzung zeitigen. Zwei Momente in seinem Frühwerk können dafür als Beispiel dienen. Eines ist

18 Ebd., S. 9-16, S. 78-80.

19 Ebd., S. 80.

20 Siehe hierzu Siedler: „Bis hin zu Bismarck wurden die Imperien Europas von Plätzen und Straßen aus regiert. Heute verlassen zur selben Stunde Limousinen Moskau und Washington und bringen die Beherrscher zweier Weltreiche auf ihre Landhäuser: Die Geschehnisse des zwanzigsten Jahrhunderts werden von Datschen aus gelenkt“ (ebd., S. 80).

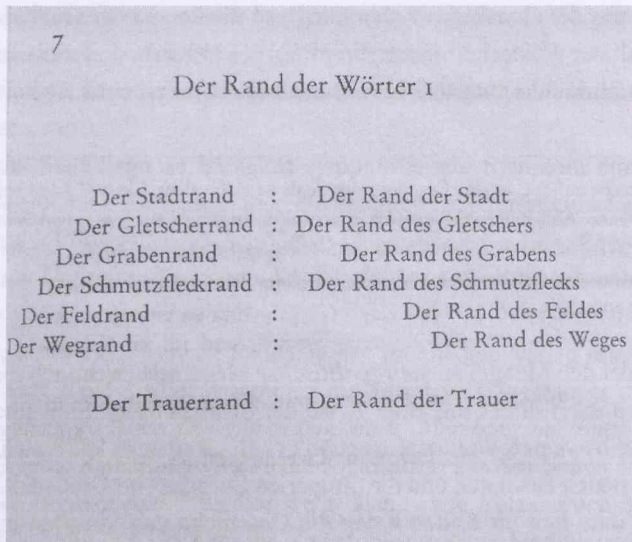


Abb. 3. *Der Rand der Wörter 1* in Peter Handke, *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969)

ein Gedicht, das Handke in seiner frühen Sammlung von Gedichten und Textkollagen unter dem Titel *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* zwischen 1965 und 1968 geschrieben und 1969 veröffentlicht hat; das andere ist eine Szene aus dem 16-mm-Kurzfilm *3 amerikanische LPs*, den er mit Wim Wenders zur selben Zeit für den Hessischen Rundfunk gemacht hat.²¹

In seinem Gedicht *Der Rand der Wörter 1* nimmt Handke zusammengesetzte Hauptwörter mit „Rand“ und stellt, durch einen Doppelpunkt getrennt, den Nominativ dem Genitiv gegenüber.²² Sein *modus operandi* ist die Wiederholung. Wie in einem Wörterbuch oder einer Sprachlehre dient sie scheinbar der Begriffsbildung (vgl. Abb. 3). Wir beginnen mit dem „Stadtrand“, als „Rand der Stadt“ definiert; dann folgt der „Gletscherrand“ oder „Rand des Gletschers“; der „Grabenrand“; der „Schmutzfleckrand“ (eine doppelte Zusammensetzung); der „Feldrand“; der „Wegrand“. Durch das Zerlegen der zusammengesetzten Nomina und die Typographie scheinen die Verse nach außen zu fliehen, zum Seitenrand hin. Sie dehnen sich aus wie der Stadtrand, mit immer weni-

21 Zur Beziehung zwischen dem frühen Handke und Wenders, wie auch der Beschreibung des Gedichtbandes und des Kurzfilmes, siehe Kap. 1, „Politics, Poetics, Film: The Beginnings of Collaboration“ in Brady, Martin und Leal, Joanne: *Wim Wenders and Peter Handke. Collaboration, Adaptation, Recomposition, Editions*. Amsterdam / New York: Rodopi 2011, S. 35-112, bes. S. 54-73. Siehe den Kurzfilm von Wim Wenders in Zusammenarbeit mit Peter Handke, *3 amerikanische LPs*, 1969, <http://wimwendersstiftung.de/film/3%20amerikanische%20lps%20/> [8.05.2018].

22 Handke, Peter: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 31.

ger festen Konturen. Die höhere Konzentration der Druckerschwärze ist in der oberen Seitenhälfte zusammengedrängt, die Progression nach unten schafft einen optischen Hohlraum. In dem stufenweisen Abstieg von größeren Dingen (Stadt und Gletscher) zu kleineren (Feld und Weg) wird ein leerer Raum geschaffen. Die Bewegung vom Großen zum Kleinen macht somit eine Leere sichtbar. Am Ende des Abstiegs liegt eine leere Zeile – der Rand des Abstiegs. Die Leerzeile markiert auch den Neubeginn der Wortfamilie mit „Rand“ auf einer metaphorischen Ebene im nächsten Vers. Der Text bewegt sich von der materiellen Manifestation von Dingen mit Rändern hin zu einem abstrakteren Rand, er nennt den schwarzen Rand auf einer Traueranzeige. Der „Trauerrand“ des Partezettels lenkt somit wieder die Aufmerksamkeit auf die visuelle Anordnung des Textes auf dem Blatt Papier hin, zu dem ein Rand zwangsläufig gehört. Der „Trauerrand“ eröffnet eine *Mise-en-abîme*-Struktur, eine imaginierte Einfassung innerhalb der Einfassung durch den Blattrand. Die Verschachtelung von Rändern weist wiederum auf eine Leere hin, denn eine Traueranzeige ist ja Indikator einer Absenz. Sie macht aufmerksam auf die fehlende Präsenz eines gerade verstorbenen Menschen.

In diesem Gedicht wird die Wiederholung, um einen Terminus zu definieren und anschaulich zu machen, von Anfang an unterlaufen. Die Präzisierung durch den *genitivus explicativus* wird unterminiert, denn die Erläuterung verweigert neue Information. Während die ersten sechs Zeilen uns eine tautologische Umschreibung der Worte mit denselben Worten vor Augen führen (nach dem Motto: es ist eben, wie es ist), gibt es am Ende keine solche tautologische Erklärung nach Schulbuchmuster. Vielleicht erlaubt die Wiederholung in Form einer Zergliederung die Emergenz des Poetischen aus dem Prosaischen. Der Trauerrand auf einem Partezettel kann nicht in seine Komponenten „Trauer“ und „Rand“ zerlegt werden. Er kann allenfalls als „Rand der Trauer“ in einem höchst abstrakten Sinne verstanden werden. Während das übrige Gedicht eine Art vertikale Abwärtsbewegung weg von der historischen Dimension der Stadt zum Zeitmaß geologischer Formationen (also der Gletscher und Gräben) suggeriert, führt die letzte Zeile eine ganz andere Chronologie und Zeitlichkeit ein. Es ist die Zeit der Trauer und somit der Wiederholung – denn trauern bedeutet, wie wir seit Freud wissen, das verlorene Objekt wieder aufzusuchen. War es schon schwierig genug, die Peripherie einer Stadt zu bestimmen (wobei dieser Versuch eine tautologische Definition von „es ist eben, wie es ist“ auslöste), wie viel schwieriger ist es, eines Gefühls wie der Trauer habhaft zu werden!

Aber während „Trauerrand“ nach Unbestimmtheit zu verlangen scheint – vielleicht kann ein „Rand der Trauer“ nur peripher erfasst werden –, steht das Kompositum doch wieder in der Mitte der Seite. Es verändert deren Gestaltung. „Trauerrand : Der Rand der Trauer“ wirkt rezentrierend, ist der Sockel einer durch Druckerschwärze geformten Zikkurat. Die letzte Zeile wird zum Fundament für die anderen natürlichen und von

Menschen gemachten Formationen, die darüber gehäuft sind. Eine temporale Inversion findet statt, von der chronologischen Zeit der Stadt und der geologischen Formation zur sich in Schleifen bewegenden Zeit der Trauer. Ein indirekter, schwer fassbarer und unbeschreiblicher Schmerz trägt diese irdische Konstruktion. Ein Zeitraum – hier buchstäblich ein zeitlicher Raum – öffnet sich in seiner Undefinierbarkeit. Eine Leere wird sichtbar. Er, der leere Raum, deutet auf eine Verbindung zwischen der Wiederholung der Worte, der Erinnerungen, der Orte hin. Das Gedicht postuliert also eine Beziehung zwischen der Stadtperipherie, dem von geologischer Zeit geformten Terrain, den Kriegsspuren („Graben“ weckt nicht nur Assoziationen mit der geologischen Form oder Bewegung in die Tiefe, sondern auch mit „Grabenkämpfen“ und „Grab“), der Bebauung der Felder und dem Weg, der durch die auseinanderlaufende Landschaft in einer Zeit der trauernden Erinnerung verfolgt werden kann.

Können wir also diese Genitivzusammensetzungen programmatisch verstehen? Sie scheinen eine Art *genitivus partitivus* zu sein, der den Rand als Teil eines größeren Ganzen markiert. Sie zwingen uns zu einem Umweg und einem approximativen Verfahren, mit dem wir den Rändern des Unsinnns nachgehen.²³ Die Ränder untersuchen bedeutet auf die umliegenden Beziehungen zu schauen – zwischen Schwarz und Weiß, Wort und Wort, der unteren Seitenhälfte in Relation zur oberen –, um die Leere als Teil der Bedeutung zu erkennen. Das Gedicht verlangt, nicht eine durchgehende Linie zu verfolgen, den „Trauerrand“ auf einer Sterbeanzeige, sondern vielmehr die punktierte, filigran angedeutete Linie in der Mitte, die durch den genauen Abstand der Doppelpunkte geformt wird. Es bedeutet eine Leere zu überspringen und einen neuen Anfang zu wagen, der mit der Leere verbunden bleibt. Es heißt, sich einzustimmen auf die metaphorischen Register, die den Rändern der Wörter ihre Traurigkeit oder ihren Schmerz verleihen. Es bedeutet, im Zickzack der Linien die unsicheren Konturen zu bestimmen, wenn einiges erklärt worden ist – aber vieles, vielleicht das Wichtigste, nicht.

In nuce umreißt das Gedicht also das, womit sich Handke kontinuierlich in seinem literarischen und filmischen Werk beschäftigt, jenseits aller Periodisierungen seines Schaffens. Handke bezieht implizit Stellung zu Adornos Rundfunkrede *Erziehung nach Auschwitz* aus dem Jahre 1966, die die Frage aufwirft, was „Nie wiederholen“ bedeuten kann – auch wenn oder gerade weil dieses Mantra in politischen Kreisen, Ost wie West, zum Standardspruch gehört (die leeren Phrasen und großen Worte werden ja auch durch Handkes Wahl der „Wörter“ anstatt der „Worte“ im Titel des Gedichts verurteilt).²⁴ Er demonstriert seine programmatische Gegenposition zur von ihm im selben Jahr in

23 Über Handkes Bezug zur konkreten Poesie, siehe Brady und Leal 2011, S. 60-61.

24 Adorno, Theodor W.: *Erziehung nach Auschwitz*. In: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959-1969*. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 92-109.

Princeton angeprangerten „läppischen Beschreibungsliteratur“, die die „sogenannte deutsche Gegenwart“ vorführt, indem hinter „der Rose [...] irgendwie Auschwitz auftauchen muss“, „wenn auch nur in einem sogenannten Nebensatz oder ganz beiläufig, [...] ganz lässig“.²⁵ Die Stunde Null wird als Mythos enttarnt – es kann nach dem Bruch keinen Neuanfang geben, der nicht des Vorhergegangenen eingedenk ist, und zwar eben nicht „ganz beiläufig“. Man kann aber auch nicht leichtfertig die Gründe für das Vergangene aus der Gegenwart herleiten: *Der Rand der Wörter* wird nie auf die „Wortränder“ oder „Wörränder“ zurückgeführt, aus denen der Titel wohl entstanden sein mag. Eine nichteingestandene Leerstelle markiert somit auch den Anfang. Der Auftakt mit dem „Stadtrand“ legt zudem nahe, den Diskurs über Urbanität in Beziehung zur Zerstörung des Zweiten Weltkriegs zu denken und Mitscherlichs Schriften über die Stadt mit seiner psychosozialen Diagnose in *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* zusammenzuführen.²⁶

Der Rand der Wörter 1 zeigt, dass Handkes Wiederkehr ein Rekurs ist und keine simple Wiederholung bedeutet. Das Gegebene soll durch Nachzeichnen der Konturen oder durch Wiederholung in einem anderen Medium – man denke hier an Handkes Übersetzungen als intermediale Repetitionen²⁷ – transformiert und transzendiert werden, das Poetische aus der trauernden Prosa hervortreten.²⁸ So wie *Der Rand der Wörter 1* den Leser auffordert, Trauer inmitten des Verspielten wahrzunehmen, verlangt es auch, dass alle Einsichten als bloß partiell hingenommen und der Revision unterzogen werden. Es erstaunt nicht, dass dieses Gedicht im selben Band wieder aufgegriffen wird und eine weitere Permutation erfährt. *Rand der Wörter 2* löst die Erstarrung durch die Verdinglichung in *Rand der Wörter 1* auf (das im Äquivalenzdenken von „xy = das y des x“ verharret) und narrativisiert den Schrecken der Auslöschung: „Wo der Rand der Wörter sein sollte, fängt trockenes Laub an den Rändern zu brennen an, und die Wör-

25 Handkes berühmt-berüchtigter Vorwurf gegen die Gruppe 47, sie leide an einem überholten Realismus-Begriff und an einer damit einhergehenden „Beschreibungsimpotenz“, hat bisher die Sicht auf das sonst von ihm Gesagte verstellt. Siehe hierzu seinen Einwurf nach der Lesung von Hermann Piwitt, <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/> [3.05.2018].

26 Zu Mitscherlichs Bemühen, die Psychoanalyse für Gesellschaft und Politik relevant zu machen, siehe Herzog, Dagmar: „All our Theories Are Going to Be Carried Away by History“. Alexander Mitscherlich and American Psychoanalysis. In: *New German Critique* 132 (2017), S. 145-165.

27 In diesem Zusammenhang stehen Handkes Übersetzungen von Emmanuel Boves *Bécon-les-Bruyères* und Walker Percys *The Moviegoer*, seine Verfilmung von Duras' *La Maladie de la mort* und seine musikalische ‚Übersetzung‘ von 3 amerikanischen LPs: Van Morrisons *Astral Weeks*, Creedence Clearwater Revivals *Green River* und Harvey Mandels *Christo Redentor*.

28 Siehe hierzu Klaus Bonns treffendes Argument in Bezug auf *Die Wiederholung*: „Was unwiederholbar bleibt und bleiben muß, mit Vehemenz fordert es den Gegenentwurf heraus, dissimuliert das Verlorene im Namen der Idee einer Wiederholung des ‚Anderen‘, das nicht ist, doch vermöge der erzählenden Phantasie wirklich werden könnte“ (Bonn 1994, S. 85).

ter krümmen sich unendlich langsam in sich selber“.²⁹ Selbst die Einbettung in eine narrative Form ist jedoch nicht genug, die verschiedenen semantischen Assoziationen durchzudenken und durchzuarbeiten, die die Komposita in *Rand der Wörter 1* heraufbeschwören. Handke kommt sechs Jahre später, im Jahre 1975, wieder mit einem Band von Gedichten, Erzählungen und Stücken mit dem Titel *Der Rand der Wörter* heraus, in dem das Gedicht *Rand der Wörter 2* nochmals wiedergegeben, aber mit einer kleinen Auswahl von Gedichten aus *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* in einen neuen Kontext gestellt wird.³⁰ *Rand der Wörter 1* fehlt nun; wieder markiert er somit eine Leerstelle als Ursprung (wenn 2, wo ist dann 1?).

In einem 12-minütigen Kurzfilm, den Handke ungefähr zur selben Zeit mit Wim Wenders macht und der den Titel *3 amerikanische LPs* trägt, finden wir eine weitere ausgedehnte Reflexion über den Nachkriegsdiskurs zum Städtebau und zur Ethik des Voids. Eine Szene aus dem 16-mm-Film lässt sich gut beschreiben. Im Film geht es nur teilweise darum, die Musikalben, die im Titel angesprochen werden, in visuelle Folgen zu ‚übersetzen‘. Das eigentliche Anliegen des Films ist die Wiederholbarkeit, wobei der Stadtrand die Bedingungen für die Möglichkeit einer wiederholten Erfahrung schafft. Dies wiederum macht eine Art von Veränderung der landschaftlichen Koordinaten möglich, die im Film zu allererst mit dem Verweis auf die US-amerikanische Kultur (Faulkner, Van Morrison als in den USA lebender Künstler, Creedence Clearwater Revival, Harvey Mandel) geschaffen wurden. Die Vertrautheit mit der „beleidigten“ Landschaft Nachkriegsdeutschlands wird zum Auslöser einer Schwellenerfahrung, eines neuen Kinos und einer selbstreflexiven Kunst. Denn von Stadt(rand) über Autobahn und Vorstadtstraßen bis zum Autokino mit der leeren weißen Leinwand wird in *3 amerikanische LPs* das vorgestellte US-Bild zum amerikanisch-deutschen Raum-Zeit-Bild rekonfiguriert. Mit wenigen Schnitten wird jene Nachkriegsarchitektur ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, die eine neue Art von Kunst einleitet. Durch das bewegte Bild wird man durch unscheinbare Räume geführt, die eben in ihrer Ähnlichkeit zueinander ein transformatives Potential freigeben. Die Leinwand wird auf der Leinwand verdoppelt und somit ins rechte Licht gerückt – frei von der genormten Bildersprache des herkömmlichen Kinos deutscher und US-amerikanischer Provenienz.

Zwei Szenen im Film sollen als Korrelat zu *Der Rand der Wörter 1* und *2* dienen. Ein Schnitt nach den einleitenden Worten Handkes (die mit einem „Und“ *in medias res* führen, es geht um Mississippi) mit den drei Plattencovers und Van Morrisons Lied *Slim Slow Slider* setzt ein. Eine rothaarige Frau auf einem Balkon wird sichtbar, eine Zigarette

29 In *Der Rand der Wörter 2* kommen auch die ‚Trauerränder‘ – der Schmutz unter den Fingernägeln – zur Sprache: „Von den schmutzigen Taschen des Toten haben die Fingernägel der Plünderers einen Rand“ (Handke 1969, S. 104).

30 Handke, Peter: *Der Rand der Wörter*. Stuttgart: Reclam 1975.

lässig in der Hand, eine riesige Baugrube hinter und unter ihr. In Supertotalen wie jener, in der eine Caspar-David-Friedrich-ähnliche Figur im Vordergrund steht, lädt sie uns zu einem Sehen zweiter Ordnung ein. Reihen von Autos stehen geparkt am scheinbaren Abgrund, ein Straßenkreuz aus dem Nichts, in das Nichts führend, zwei Hochhaustürme im Hintergrund vervollständigen das Bild. Drei Baracken, auf Bautätigkeit hindeutend, stehen am Rande der Grube. Der undeutliche Umriss einer Vor- oder Kleinstadt oder gar eines Stadtbezirks verschwimmt im Dunstschleier hinter den Hochhäusern.

Die junge Frau verlässt das Bild, ohne uns ihr Antlitz zuzuwenden – und uns bleibt der statische Blick auf die unschöne Landschaft. Das X der Straßenkreuzung markiert zwar den Ort des zentralen, phallisch in die Luft ragenden Gebäudes, aber der Blick gleitet an der nichtssagenden Oberfläche ab (vgl. Abb. 4). Die Ebene wird an dieser Schnittstelle durch kein besonderes architektonisches Zeichen zusammengefasst. Stattdessen wird durch die Wiederkehr desselben, nämlich eines zweiten Hochhauses in der Nähe des ersten, Serialität, Homogenität und Fadesse vermittelt. Wie in Musils „Denkmale“ in den *Unfreundlichen Betrachtungen* (Nachlaß zu Lebzeiten, 1936) „entmerkt“ das Haus den Zuschauer und „entzieh[t] sich unseren Sinnen“:³¹ Die zugebaute Landschaft wird merkwürdig unscheinbar. Die Kreuzung markiert nicht einen wichtigen Treffpunkt, sondern eher ein leeres Zentrum. Auf der anderen Seite der Kreuzungsachsen wird das Gebäude nochmals gespiegelt, diesmal in einer rechteckigen Baugrube. Im Vordergrund säumen Reihen von Autos die Grube, welche selbst von einem unmittelbar anschließenden Rechteck begrenzt und widergespiegelt wird. Handkes *Der Rand der Wörter 1* fordert das Denken von Rändern und vermeintlichen Zentren, Spiegelbildern und Symmetrieachsen, von Leere und Ungesagtem; dasselbe tut dieses Bild. So wie die Leerstellen im Gedicht scheint der Krater im Halbdunkel das Vakuum zu signalisieren, um das sich der Kurzfilm dreht.

Die charakteristische Wiederholbarkeit wird in der Mitte des Films behandelt: Nach dem Besuch eines Drive-in-Kinos bei Tage, wo die Leinwand so blank und weiß ist wie eine leere Seite, beginnt 3 *amerikanische LPs* tatsächlich von vorne. Wieder fixiert die Kamera eine große, leere Baustelle; sie schwenkt entlang der Gerüste und der Häuserzeile (vgl. Abb. 5). Wieder gibt es nichtssagende Reihenhäuser, die die Baustelle säumen. Wieder befinden wir uns in der Mitte einer Leerstelle, was nach Handkes Reflexionen über die Musik von Harvey Mandel auf dem Soundtrack der Anstoß zu einem Phantasieflug wird, der niemals der gleiche ist. Handkes Reflexionen werden mit der beleidigten Landschaft, die sich im (Wieder)aufbau befindet, eingeführt. Sein *voice-*

31 Musil schreibt: „Man kann nicht sagen, wir bemerkten sie nicht; man müßte sagen, sie entmerken uns, sie entziehen sich unseren Sinnen: es ist eine durchaus positive, zur Tätigkeit neigende Eigenschaft von ihnen!“. Musil, Robert: Denkmale. In: Ders.: Nachlaß zu Lebzeiten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. [1957], S. 62-66. hier S. 63.



Abb. 4. Screenshot aus *3 amerikanische LPs*, Reg. Wim Wenders (1969)

over legt sich auf das Bild der noch leeren Baustelle. Es geht hier eben nicht darum, ein surreales Gefühl der Bedrücktheit in den verlotterten Vororten Münchens zu evozieren, wie Peter Buchka schreibt.³² Handkes Begleitkommentar aus dem Off beschreibt die imaginative Aneignung des Gehörten, das mit der beleidigten Landschaft verbunden wird. Das Hören zeitigt die Übersetzung in eigene Bilder: Mandels sei eine „hörbare und sichtbare“ Musik in einem. Das mehrmalige Anhören derselben Lieder wird zur Grundbedingung für die einzigartige und nicht-wiederholbare Erfahrung des im Inneren ablaufenden Films. Die Schaffung einer „andere[n] Landschaft“ im Inneren könne man nach Handke sehr wohl zerreden und somit kaputt machen. „Dann wird diese Landschaft zerstört“.

Im Film *3 amerikanische LPs*, der um das Thema der Übersetzung und Übersetzbarkeit von Erfahrung – aus einem Medium in ein anderes, aus einem nationalen Kontext in einen anderen – bemüht ist, geht es auch darum, sich gegen Stereotypisierung und Banalisierung zu verwahren (wie es z.B. immer wieder bei Wenders' Gedanken der Fall ist: „Creedence Clearwater [...] Ihre dritte Langspielplatte *Green River* ist wie eine Tafel Schokolade, wie ein störungsfreier Flug über die Alpen“). Die Einstellungen nehmen die Musik zum Anlass, ein anderes Unterfangen zu wagen, mit dem unaufgeregten, schmutzigen, zentrifugalen Bild als Leitfaden. Die Kamera bewegt sich plötzlich, stockt, verharrt zu lange. Der Blick, den sie aussendet, findet sich nicht in mythisierenden Nahaufnahmen (das Coverbild Van Morrisons, von Nebeln umwölkt) oder Großaufnahmen (das Plattencover CCRs mit dem Cowboy, der sein Mädels auf dem

32 Buchka, Peter: *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*. Frankfurt am Main: Fischer 1985, S. 42. Vgl. hierzu auch Brady / Leal 2011, S. 70.

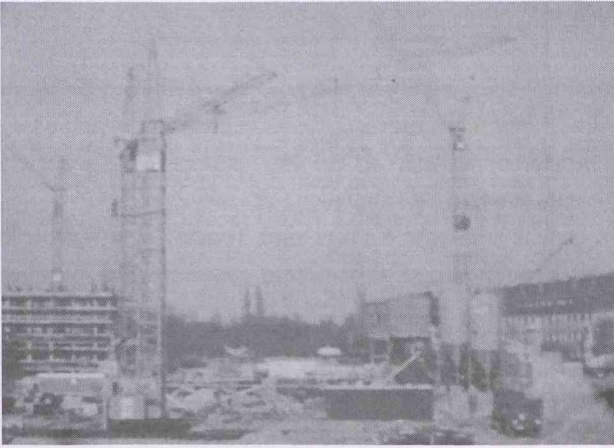


Abb. 5. Screenshot aus *3 amerikanische LPs*, Reg. Wim Wenders (1969)

Siedlerhof preisgibt und der Gefahr entgegenreitet) wieder. In der von Wenders und Handke entworfenen Zeichentheorie erscheint dieser Kurzfilm als Kontrafaktur, wo unter Beibehaltung gewisser formaler Merkmale und Bestandteile ein neues Kunstwerk gemacht wird. Wie in *Der Rand der Wörter 1* und *2* hat der Film Modellcharakter. Er exerziert unter strengen Parametern vor, wie die Übersetzung der amerikanischen Musik in deutsch-österreichische Filmbilder aussehen könnte.

Wiederholung und serienmäßiges Bauen der Nachkriegszeit; Ähnlichkeit mit geringen Veränderungen an den Symmetrieachsen; die Wiederholbarkeit als Bedingung für eine unterschiedliche Erfahrung; das Erinnern an die Bombenkrater und Leerstellen in der städtischen Textur; die emphatische Bejahung der künstlerischen Aneignung jenseits der Zerstörung; die Verwahrung gegen ein normiertes Sehen – alle diese Elemente treten hier hervor, genauso wie in Handkes anderen Werken. Das Wiederaufnehmen einer angefangenen Erzählung, das Wiederholen eines fingierten Ur-textes (der amerikanische Film aus Totalen, der die *3 amerikanischen LPs* bebildern würde), das Übersetzen als Art Wiederholung in einer neuen Sprache, die Wiederkehr zu den wenig gewürdigten Landschaften, die die Spuren der Destruktion aufweisen. Handke kann mit Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze und Derrida in eine Tradition eingereiht werden, die die Wiederholung zur Bedingung für die Hinwendung zum Partikularen macht.

4. Die Revokation

Bei Handke wird die Wiederholbarkeit, die in der wiederholten Erfahrung struktureller Merkmale der Umgebung ihren Auslöser findet, jedoch mit einem gewissen Vorbehalt verbunden. Die Wiederholung bedeutet bei ihm nicht nur ein Nachzeichnen und damit eine Transzendierung, sondern sie kann auch mit einer Zurücknahme des Wiederholten enden. In einem bedenkenswerten Aufsatz zum Roman *Die Wiederholung* (1986) hat Wendelin Schmidt-Dengler darauf aufmerksam gemacht, dass Handke ein Motto für seinen Roman dem Autor Columella (4-70 n. Chr.) entnimmt, „...laboraverimus“ (Futur exakt: „wir werden gearbeitet haben“).³³ In seinen gesammelten Notaten *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)* beschwört Handke ebenfalls jenen Columella. Diesmal wird die Wiederholung ausdrücklich mit der Revokation, der Zurücknahme, verbunden. Bei Columella geht es um ein Weiterdenken der Wiederholung, um eine ganze Bandbreite an Bedeutungen. „*Revocari*, bei Columella, heißt: zurückholen, wiederholen; Die Wiederholung oder Die Revokation“, schreibt Handke.³⁴ In Columellas Traktat über die Landwirtschaft *Res rustica* kommt das Wort siebenmal in verschiedenen Bedeutungen vor, von der Reduktion bis zur Wiederherstellung. Besonders das Zurückholen in der übertragenen Bedeutung von Erinnern – also ins Gedächtnis zurückholen – und Erneuern bekommt einen zentralen Stellenwert zugemessen.

Handkes Roman *Die Wiederholung*, dem „...laboraverimus“ vorangestellt ist, geht dem Leben eines verlorenen Bruders nach. Der Ich-Erzähler wandelt auf den Spuren des im Zweiten Weltkrieg Verschollenen von Österreich nach Slowenien. Vergils *Georgica* und Columellas *Res rustica* werden palimpsesthaft in den Roman aufgenommen, als Schreiben des vermissten Bruders. Der Ich-Erzähler erkundet die äußersten Ränder des Urbanen und die Ränder der Trauer, mit denen ich begonnen habe. Er fährt von der österreichischen Grenze nach Jugoslawien in die Stadt Jesenice. Der Mangel an architektonischem Wert in der grauen Landschaft wird manifest:

Die Stadt beginnt gleich am Ausgang des Tunnels und zieht sich durch das enge Flußtal; über dessen Flanken ein schmaler Himmel, der sich nach Süden erweitert und zugleich verhüllt wird von dem Qualm der Eisenwerke; eine sehr lange Ortschaft mit einer sehr lauten Straße, von der links und rechts nur Steilwege abzweigen. Es war ein warmer Abend Ende Juni 1960, und von dem Straßenbelag ging eine geradezu blendende Helligkeit aus. Ich merkte, daß die Düsternis innen in dem Schalterraum von den vielen Autobussen kam, die in rascher Folge vor der großen Schwingtür hielten und weiterfuhren. Eigenartig, wie das allgemeine Grau, das Grau der Häuser, der Straße, der Fahrzeuge, ganz im Gegensatz zur Farbigkeit der Städte in Kärnten [...] in dem Abendlicht

33 Schmidt-Dengler, Wendelin: *Laboraverimus. Vergil, der Landbau und Handkes Wiederholungen*. In: Amann / Hafner / Wagner 2006, S. 155-166, bes. S. 155-156.

34 Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)* Salzburg / Wien: Residenz 1998, S. 232.

meinen Augen wohl tat. [...] je länger ich da stand, umso gewisser wurde ich, in einem großen Land zu sein.³⁵

Die Enge, der Asphalt, der von Nah und Fern vorbeiziehende Verkehr, die Gleichförmigkeit, der Staub – alle diese Elemente sind es auf einmal wert, genauer besehen zu werden. Die Landschaft wird minutiös in ihrer Erniedrigung beschrieben und wächst so im Geiste des Erzählers zu mythischer Größe. Zwischen Bewegung und Ruhe, Grau und Farbe, Wärme und Kühle oszilliert die Umgebung im Dämmerlicht. Handke beschwört eine momentane Neubewertung der beleidigten Landschaft da herauf, wo der Erzähler von vorübergehender Wahrnehmung zu einer neuen Sichtweise gelangt. Handkes Darstellung der Grenze zum Ostblock in den Jahren vor dem Jugoslawien-Krieg revoziert den westlichen Konsens darüber, wie der Osten gesehen werden soll. Sie löst die eigene Standortbestimmung aus, „an den Rändern“ zu sein.³⁶

In der zweiten Hälfte von *Die Wiederholung* wird jedoch die positive Betrachtung widerrufen oder zumindest eingeschränkt. Die Harmonie in und mit der beleidigten Landschaft und der sich in ihr bewegenden Menschen ist nur flüchtig.³⁷ Der momentane Frieden und die Gemeinschaftlichkeit müssen ständig neu verhandelt werden. Der Historie eingedenk sein bedeutet zu jeder Stunde bereit sein, den Anspruch auf Größe und Dauerhaftigkeit zu revozieren.

5. Spe(e)rrißes zum Schluss

Um am Schluss noch einmal auf Handkes Frühwerk zurückzukommen: Noch ein anderer diskursiver Fluchtpunkt existiert für die Auseinandersetzung mit architektonischer Homogenität und Repetition, die bei Handke in den 1960er Jahren einsetzt. Die Memoiren von Albert Speer kommen im Herbst 1969 heraus, wobei es im Vorfeld Diskussionen über seine Rolle in der NS-Zeit und Rezensionen zum Buch gibt.³⁸ Alexander Kluge und Peter Schamoni drehen schon 1961 den Kurzfilm *Brutalität in Stein*, in dem es um die Uniformität und Linearität des Reichsparteitagsgeländes von Speer geht sowie um die Ruinen. Denn Speer war Hitlers Meisterarchitekt, ab 1937 Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt (GBI) und ab 1942 Rüstungsminister. Er wird nach seiner Freilassung aus dem Spandauer Gefängnis 1966 wie eine Berühmtheit gefeiert. Seine Autobiogra-

35 Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (1986), S. 11-12.

36 Ebd., S. 49, 60, 82, 86: „Freilich ging unser häusliches Leben nur an den Rändern vor sich“.

37 Ebd., S. 103.

38 Siehe hierzu Trommer, Isabell: *Rechtfertigung und Entlastung. Albert Speer in der Bundesrepublik*, bes. das Kapitel „Rezeption bis zur Haftentlassung“, Frankfurt am Main / New York: Campus 2016, S. 43-90.

phie wird viel diskutiert, in- und ausländische Medien bilden einen ungeheuren Resonanzraum. Für viele deutschsprachige Leser bieten die *Erinnerungen* eine Entlastung an, da Speer sich selbst als Handlanger von Hitlers technologiegetriebenen Wünschen darstellt und gleichzeitig als aufrechten Bürger, der unfähig war, das Ausmaß der nationalsozialistischen Herrschaft und ihrer genozidalen Politik zu erkennen.³⁹ Selbst Mitscherlich verfasst zu Speers *Spandauer Tagebüchern* eine Rezension, in der er sich über die Abwehrvorgänge des sich selektiv Erinnernden wundert – seine antitechnokratische Haltung in Bezug auf Städteplaner lässt sich also auch auf eine Abneigung gegen das Fachmännische, das bei Speer entlastend wirkte, zurückführen.⁴⁰

Die Diagnose angesichts von Speers Architektur unter Hitler kann nur einmütig ausfallen: Sie ist überdimensioniert und gigantomane. In den *Erinnerungen* ist beschönigend von „Monumentalität“ und „Übergröße“ die Rede.⁴¹ Aber sie ist vor allem repetitiv, durch wenige Themen definiert und in ihren Elementen von einer „monotone[n] Wiederholung“.⁴² Selbst auf Speer wirken die repetitiven Aspekte in den ungeheuren Ausmaßen ermüdend; die visuelle Einförmigkeit lässt Pläne und Aufrisse rückblickend „langweilig“, „leiblos“ und „reglementiert“ erscheinen.⁴³

Einer der Männer hinter Speers Erfolg und Rehabilitation ist Wolf Jobst Siedler, dessen Buch *Die gemordete Stadt* erwähnt wurde. Speers *Erinnerungen* kommen beim selben Verlag – Propyläen ist Teil des Ullstein-Springer Konzerns – heraus, der den Diskurs über Städtebau vorantreibt. Siedler ist zu diesem Zeitpunkt Leiter des Propyläen Verlages (ab 1967 ist er Geschäftsführer der Ullstein Buchverlage),⁴⁴ und Speers *Erinnerungen* werden von ihm zusammen mit dem Publizisten Joachim Fest redi-

39 Siehe hierzu auch Fest, Joachim: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile totalitärer Herrschaft, bes. das Kapitel „Albert Speer und die technizistische Unmoral“, München: Piper 1963, S. 271-285.

40 Siehe Mitscherlich, Alexander: Hitler blieb ihm ein Rätsel. Die Selbstblendung Albert Speers. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Nov. 1975, S. 1-2; siehe auch Trommer 2016, S. 188.

41 Vgl. Speer, Albert: *Erinnerungen*. Frankfurt am Main / Berlin: Ullstein / Propyläen 1969, S. 75, 82.

42 Siehe hierzu die Aufarbeitung von Speers architektonischem Werk bei Tesch, Sebastian: *Albert Speer (1905-1981)*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2016, bes. S. 126, 139. Tesch unterstreicht in seiner Monographie zur Architektur Speers, dass dessen Wichtigkeit in seiner Stellung im Bauwesen unter Hitler und hauptsächlich im Zusammenhang mit der Architekturpropaganda liegt, nicht in seinen eigentlichen architektonischen Leistungen (S. 225).

43 Ebd., S., 148-149, auch S. 162-175. Diese Art pseudo-reumütiger Selbstkritik ist Teil von Speers Selbststilisierung als ‚nobler Nazi‘, an der womöglich Siedler als angesehener Architekturkritiker mitgewirkt hat. Siehe Brechtken, Magnus: *Albert Speer. Eine deutsche Karriere*. München: Siedler 2017.

44 Trommer 2016, S. 80. Wolf Siedler ist der beharrlichste und auch erfolgreichste Bewerber um Speers Gunst: Sein Onkel, der Architekt Eduard Jobst Siedler, ist mit Speer bekannt. Zudem bietet Wolf Siedler Speer den Vorabdruck in „einer Zeitung des Hauses“ an; siehe hierzu Trommer 2016, S. 70-71; Tesch 2016, S. 222.

giert.⁴⁵ Wenn sie also von Straßen mit Entlastungsfunktion schreiben, von Routen, die den Verkehr umlenken oder Stadtzentren vermeiden, dann tritt eine andere Art von metaphorischer Entlastung zu Tage, mit der sich alle gleichzeitig beschäftigen.⁴⁶ In die sich überschneidenden Diskurse über Stadtplanung – in denen nichts anderes als die Entnazifizierung und Widerstandskraft der demokratischen Gesellschaft verhandelt werden – fügt sich Handke mit einer Poetik ein, die als Grundlage Repetition und Wiederholbarkeit in der kleinen, unspektakulären und verbauten Umgebung hat.

In einem Interview zum Film *Falsche Bewegung* (1975) gibt Handke zu, dass die deutsche Landschaft „ein bisschen kläglich“ geworden sei, eben ohne Monumentalität, „weil der Verkehr da ist und in der Landschaft die Industrie“.⁴⁷ Die trauernden Dimensionen seines Schreibens nehmen diese Kläglichkeit zum Movens. Handke verteidigt ein Wahrnehmen, das aus dieser Landschaft gespeist wird – und getrübt, zentrifugal, partiell ist. Diese Ausrichtung hin zum Beleidigten löst einen anti-normativen Blick aus. Er ist das Gegenteil des „starren Blicks“, den Victor Klemperer in *LTI* (1957) als Bestandteil des faschistischen Heldentums und des Bildschatzes des *Tertii Imperii* beschreibt.⁴⁸ Handke widerruft den Nachkriegskonsens, der im hastigen Wiederaufbau der 1950er und 60er Jahre eine ästhetische Herabwürdigung und einen ethischen Bankrott sieht. Und nach der Jahrtausendwende findet er noch im ästhetischen Fehlschlag die Möglichkeit einer ethischen Transzendenz, wenngleich immer bloß für Momente.⁴⁹

45 Siehe hierzu auch Siedlers Selbstdarstellung in *Wir waren noch einmal davongekommen. Erinnerungen*, wo er seine Werbung um und Zusammenarbeit mit Speer in ein Kapitel einfügt, in dem es um die Restaurants und Cafés Berlins geht, München: Siedler 2004, S. 253-272.

46 Vgl. Speer 1969, S. 90-93.

47 Siehe hierzu das Gespräch von Peter Handke und Wim Wenders mit Joachim von Mengershausen, S. 18-19. Wenders, Wim: Die Helden sind die andern. Gespräch mit Peter Handke und Wim Wenders über „Falsche Bewegung“. In: Töteberg, Michael (Hg.): Die Logik der Bilder. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1988, S. 18-22.

48 Klemperer schreibt: „Wenn der junge Mensch sein Heldenbild nicht von den muskelbeladenen nackten oder in SA-Uniform steckenden Kriegergestalten der Plakate und Denkmünzen dieser Tage abnimmt, dann gewiß von den Rennfahrern; gemeinsam ist beiden Heldenverkörperungen der starre Blick, in dem sich vorwärtsgerichtete harte Entschlossenheit und Eroberungswille ausdrücken“. Klemperer, Victor: *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart: Reclam 1978, S. 10.

49 Der Frage nachzugehen, ob eine ästhetische Transzendenz zwangsläufig auch zu einem ethischen Fehlgriff führt, verdiente im Zusammenhang von Handkes Texten zu Jugoslawien eine ausführliche Behandlung, die den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Zu den problematischen Aspekten seines Werks siehe Jürgen Brokoff: „Ich wäre gern noch viel skandalöser“. Peter Handkes Texte zum Jugoslawien-Krieg im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie. In: Kinder, Anna (Hg.): Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen. Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 17-38.